

El diálogo intermedial entre los imaginarios del teatro y el cine en los proyectos escénicos de Mariano Pensotti

Alicia Aisemberg
Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires (UBA)
aaaisemberg@hotmail.com

Resumen: Este artículo se propone pensar la cuestión del cruce de las fronteras de las disciplinas artísticas y de los medios, a partir del análisis de las estrategias intermediales emprendidas en los proyectos escénicos de Mariano Pensotti. Sus trabajos artísticos abordan una investigación singular en torno a las relaciones entre el teatro y el cine, expandiendo los límites disciplinarios y nutriendo a la escena de nuevos procedimientos, así también, incorporando otros soportes, discursos y problemas. A su vez, las interacciones entre la escena y el cine producen un cuestionamiento de los sistemas de representación establecidos, cuyas formas de materialización son puestas una contra otra. Todo ello permite postular formas alternativas de mostración y narración desmarcadas de los contornos disciplinarios y ubicadas en sus intersticios. Desde esa condición indeterminada es que las obras construyen dispositivos escénicos que amplifican los modos de narrar y de imaginar.

Palabras clave: intermedialidad; teatro; cine; modalidades de representación; fronteras disciplinarias.

Resumo: Este artigo tem como objetivo pensar a questão da ultrapassagem das fronteiras das disciplinas artísticas e midiáticas, a partir da análise das estratégias da intermedialidade empreendidas nos projetos cênicos de Mariano Pensotti. Seus trabalhos artísticos abordam uma investigação singular sobre as relações entre teatro e cinema, ampliando os limites disciplinares e nutriendo a cena com novos procedimentos, bem como incorporando outros suportes, discursos e problemas. Ao mesmo tempo, as interações entre a cena e o cinema produzem um questionamento dos sistemas de representação estabelecidos, cujas formas de materialização se colocam umas contra as outras. Tudo isto permite-nos postular formas alternativas de exibição e narração não marcadas por contornos disciplinares e localizadas nos seus interstícios. A partir dessa condição indeterminada, as obras constroem dispositivos cênicos que ampliam os modos de narrar e imaginar.

Palavras-chave: intermedialidade; teatro; cinema; modalidades de representação; fronteiras disciplinares.

Abstract: This article aims to think about the question of crossing the borders of artistic and media disciplines, based on the analysis of the intermediality strategies undertaken in Mariano Pensotti's stage projects. His artistic works address a unique investigation into the relationships between theater and cinema, expanding disciplinary limits and nourishing the scene with new procedures, as well as incorporating other supports, discourses and problems. At the same time, the interactions between the scene and the cinema produce a questioning of the established systems of representation, whose forms of materialization are set against each other. All of this allows us to postulate alternative forms of display and narration unmarked by disciplinary contours and located in their interstices. From this indeterminate condition, the works build scenic devices that amplify the ways of narrating and imagining.

Key-words: intermediality; theatre; cinema; modalities of representation; disciplinary borders.

La investigación sobre las interacciones entre el teatro y el cine constituye una preocupación estética fundamental que recorre la mayor parte de las producciones de Mariano Pensotti. Esta decisión artística produce encuentros inéditos entre ambas disciplinas, cuyos vínculos se exploran a través de los temas, los personajes, la inserción de metaficciones, el intercambio de procedimientos y la inscripción del soporte audiovisual en el interior de la puesta en escena. De esta manera, los proyectos escénicos impulsan complejos y originales modos de relación intermedial,¹ configurando un tejido en el que además de los diálogos entre el teatro y el cine, también se entrecruzan otros lenguajes artísticos, medios y discursos: la narración biográfica, la novela, la instalación artística, la televisión, los medios digitales y los discursos teóricos. Principalmente, las interacciones apuntan a construir una zona liminal entre la escena y el cine, examinando las múltiples formas de imbricación mediante yuxtaposiciones, contrapuntos, desplazamientos e intercambios, en lugar de situarse dentro de los límites disciplinares convencionales. A su vez, el entrecruzamiento de los distintos medios produce una reflexión sobre los propios sistemas de representación establecidos, que ubica en primer plano los procedimientos, materialidades e imaginarios que los definen, con el fin de ponerlos en cuestión.² Por lo tanto, estas prácticas asumen el desafío de enfrentar las delimitaciones artísticas a través de la invención de formas alternativas de mostración y narración, con las que el teatro busca pensarse a sí mismo a través del cine y pensar el cine desde la escena, apuntando a la indeterminación y cuestionando la especificidad artística.

La condición cada vez más permeable de los contornos disciplinares, así como el carácter liminal de ciertas propuestas artísticas contemporáneas en relación con los acontecimientos sociales, generaron una puesta en crisis de la noción de lo teatral, que dio lugar a nuevas denominaciones con el fin de nombrar esas formas inestables y difíciles de categorizar. En este aspecto, Ileana Diéguez Caballero (2007) plantea el concepto de “teatralidades liminales” en su investigación sobre las nuevas prácticas de la escena latinoamericana, con el que busca señalar no sólo la intención de estas propuestas de atravesar los límites disciplinares sino también su ubicación en los bordes del fenómeno artístico y el entorno social. Mientras que, desde los estudios teóricos sobre intermedialidad, Irina Rajewsky (2010) usa el término “configuraciones intermediales” para referirse a aquellas obras constituidas por diferentes tipos de articulación medial. En el campo de la praxis de la escena argentina también circularon nuevas nociones, entre las que podemos mencionar

1 En este trabajo partimos del enfoque aportado por los estudios teóricos sobre intermedialidad, cuya concepción acerca de que ningún medio puede considerarse como una mónada dirigió la atención hacia los procesos complejos de las interacciones. La noción de intermedialidad se basó en el supuesto de que no hay medios puros, sino que estos siempre incorporan estructuras y procedimientos de otros medios. Un grupo de trabajos teóricos dedicados a la cuestión intermedial -pertenecientes al campo de los estudios literarios y teatrales-, resultan indispensables para este artículo, entre los cuales son determinantes las investigaciones de Irina Rajewski (2005, 2010), Ileana Diéguez Caballero (2007), Chiel Kattenbelt (2008, 2010) y Florencia Garramuño (2015). Dichos escritos resaltan las nuevas posibilidades de pensamiento de los fenómenos de cruce de las fronteras entre los medios. Ver Alicia Aisemberg (2022).

2 Las prácticas intermediales establecen una reflexión sobre las fronteras mediáticas y las especificidades mediales, si bien desde el enfoque de la intermedialidad es necesario considerar que los medios están convencionalmente delimitados y definidos históricamente (Rajewski, 2010). En este sentido, en el transcurso del artículo haremos referencia a la reflexión de las propias puestas en escena sobre la especificidad del teatro, es decir, acerca de la teatralidad, así como, sobre las convenciones establecidas del cine.

el concepto acuñado por Vivi Tellas a partir de la forma del “biodrama” y la actualización de la práctica de la “conferencia performática” impulsada por Lola Arias.³ Si consideramos el marco más amplio de las experiencias estéticas contemporáneas, un conjunto significativo se distingue por practicar cruces de medios, soportes y disciplinas, debilitando las fronteras artísticas. En consecuencia, desde los diversos campos de estudio se postulan conceptos que apuntan a identificar dichos procesos de desdefinición de los medios artísticos. Rudi Laermans (2013), mediante el término “danza en general”, se propone revisar una concepción centrada únicamente en el movimiento del cuerpo, para referirse a un acontecimiento performativo que incluye la presencia con un mismo nivel de jerarquía de los movimientos de elementos no humanos como la luz y los objetos, que también pueden ser coreografiados. Los estudios de cine abordan el análisis de los diálogos intermediales con otras disciplinas y las prácticas de un cine expandido. En el campo del cine argentino de las últimas décadas se destaca un nomadismo que produce desplazamientos entre las artes escénicas y el cine, practicado por numerosos realizadores como Federico León, Lola Arias, Romina Paula, Mariano Pensotti, Alejo Moguillansky y Luciana Acuña. A su vez, en este periodo surgen propuestas innovadoras que cuestionan los límites entre ficción y documental desestabilizando las especificidades dentro del propio medio, que se buscó identificar en los estudios críticos denominándolas “poéticas de lo indeterminado” (Aguilar, 2006) y señalando su “indiferenciación epistémica” en relación con las formas de representar el mundo (Bernini, 2016). En lo referido a la literatura latinoamericana, Florencia Garramuño reflexiona sobre un conjunto de textos contemporáneos que aborda a partir de la noción de “literatura inespecífica”, en los que se establecen cruces entre ficción y fotografías, imágenes, instalaciones, memorias, autobiografías, blogs, chats y correos electrónicos. La autora señala que: “Algunas transformaciones de la estética contemporánea propician modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia, de especificidad y de autonomía” (2015: 13). Así, define la “apuesta por lo inespecífico como la elaboración de prácticas de la no pertenencia” (2015: 41), que conforman una literatura expandida fuera de sus límites, a partir de combinaciones heterogéneas de materiales, soportes y disciplinas que proviniendo de distintos campos aportan otros problemas.

Las transgresiones sistemáticas de los límites entre el teatro y el cine que caracterizan las propuestas escénicas de Mariano Pensotti, forman parte de este conjunto de exploraciones estéticas contemporáneas que apuntan a la inespecificidad. *El pasado es un animal grotesco* (2010), *Cineastas* (2013), *Arde brillante en los bosques de la noche* (2017) y *Los años* (2021) -entre un conjunto más amplio de intervenciones performáticas, películas y otras puestas en escena-, son exponentes de un programa estético fundado en la investigación intermedial. En las dos puestas en escena mencionadas en primer término, las interacciones entre los procedimientos de la escena teatral y el cine de ficción -junto con la narración biográfica como tercer elemento en juego-, constituyen el principio constructivo a través de referencias intermediales que evocan o

3 En el primer caso, el término surge a partir del proyecto *Biodrama* (iniciado en 2002), con la curaduría de la directora Vivi Tellas, en el que se indagaba en torno de los bordes de la vida y la ficción entrecruzando lo biográfico y lo escénico. Mientras que, en el segundo, la conferencia performática se actualiza con la realización del ciclo *Mis documentos* (2012), con la curaduría de la escritora y directora Lola Arias, que partiendo del género *lecture performance* y sus posteriores reformulaciones buscó explorar el cruce entre lo escénico y el formato de la conferencia.

imitan los recursos de las otras disciplinas desde el medio teatral (Rajewsky, 2005, 2010). En las dos siguientes obras, se plantea una nueva estrategia de combinación intermedial mediante la incorporación de la materialidad concreta del cine en la puesta en escena (Rajewsky, 2005, 2010), que en *Arde brillante en los bosques de la noche* se vincula con la ficción y en *Los años* con el documental.

El uso de dicha dicotomía de materialidades y de instrumentos, puestos en una relación dinámica de contrapuntos, entrecruzamientos e indeterminaciones, se presenta como la vía representacional para reflexionar sobre un conjunto de problemáticas, que reaparecen recurrentemente y a la vez se renuevan, alrededor de los siguientes temas fundamentales: la construcción biográfica y la identidad; la narración del transcurso del tiempo; las complejas interacciones entre la ficción y la realidad; el teatro y el cine concebidos como modos de vida; la cuestión del cuerpo y las relaciones de dominación. Así, surge una singular indagación sobre los mecanismos narrativos biográficos, privilegiados en un relato en el que tanto las historias individuales como las experiencias colectivas se encuentran siempre atravesadas por la subjetividad. La ciudad de Buenos Aires y su cultura urbana poseen una presencia significativa en la configuración de un mundo ficcional desarrollado entre la cotidianeidad y lo extraordinario, a través de personajes de los sectores medios caracterizados por un lenguaje oral, una identidad urbana y artística, con ciertos rasgos de parodia y comicidad. En determinados puntos de las obras y de modo entrelazado con lo biográfico, se representan acontecimientos sociales paradigmáticos del pasado y del presente del país: las desapariciones de la dictadura de 1976, el estallido social del año 2001, el movimiento feminista contemporáneo y los años de pandemia. En estos trabajos de Pensotti imperó el tratamiento en clave ficcional de los mecanismos biográficos y las referencias a los acontecimientos sociales, distinguiéndose del biodrama y del teatro documental, sin embargo, en *Los años* se planteó una problematización que incorporó lo documental.

Por otra parte, la puesta en diálogo entre el teatro y el cine suscita una revisión de estéticas del pasado cinematográfico y una serie de apropiaciones que contactan las culturas argentina y europea. De esta manera, *El pasado es un animal grotesco*, *Cineastas* y *Arde brillante en los bosques de la noche* establecen distintas vinculaciones con el cine de la Vanguardia Soviética y el Modo de Representación Moderno, proponiendo una recuperación de sus procedimientos innovadores, que se revalorizan desde el presente y se resignifican en su pasaje a la escena. La puesta en escena *El pasado es un animal grotesco* establece referencias y dialoga con el cine moderno europeo y argentino, en particular con ciertas búsquedas de la *Nouvelle Vague*, estableciendo conexiones a partir de algunos de sus temas, su imaginario y una serie de citas; así también, explorando sus recursos rupturistas que se trasladan a la escena teatral. Por su parte, *Cineastas* y *Arde brillante en los bosques de la noche* se vinculan por plantear una investigación sobre las teorías de montaje de Sergei Eisenstein, recuperando experiencias y procedimientos de la vanguardia cinematográfica y teatral. En la primera de las recién mencionadas, Mariano Pensotti practica el montaje cinematográfico concebido como conflicto desplazando los mecanismos de choque dialéctico a la escena teatral; en la segunda, investiga sobre el montaje de atracciones y la intermedialidad recurriendo a las primeras experiencias de Eisenstein en el ámbito teatral. La recuperación de su innovadora idea de incorporación de una película en el

interior de una representación teatral propone revisar los orígenes de las prácticas intermediales en el periodo de las vanguardias estableciendo lazos con aquellas experiencias artísticas inaugurales. Por último, *Los años* propuso nuevos problemas y formas de interacción con el cine, concentrándose en la cuestión de la representación del documental y su materialidad, incorporando procedimientos del documental contemporáneo en lugar de establecer un diálogo con el cine de ficción como en las tres puestas en escena antes mencionadas.

Es necesario tener en cuenta que las vinculaciones con el cine trazadas en las puestas en escena de Mariano Pensotti se desarrollan en el contexto más amplio de las prácticas intermediales contemporáneas, que en el teatro de la ciudad de Buenos Aires se inician en la década de 1990 y continúan hasta la actualidad.⁴ El periodo contemporáneo plantea un nuevo uso de las relaciones teatro-cine, que se distingue por colocar en un lugar central la reflexión sobre los sistemas de representación y por estar abocado a la investigación sobre las materialidades, los imaginarios y los efectos en la percepción de cada medio artístico. Si analizamos las transformaciones de las relaciones intermediales desarrolladas en el periodo contemporáneo es posible señalar tres estadios. El primer estadio se inicia en la década de 1990, cuando emergen una serie de propuestas escénicas que buscan borrar los límites disciplinares cruzando las fronteras tanto entre diversas formas artísticas como entre la vida y la ficción, con las puestas en escena del grupo El Periférico de Objetos que inauguran los entrecruzamientos y los ciclos que tuvieron el diseño curatorial de Vivi Tellas -Proyecto Museos (1995-2000), los ciclos Biodramas y Archivos (desde 2002)-. En esta primera etapa, los vínculos con el cine se concretaron a través de referencias intermediales (Rajewsky, 2005, 2010), focalizadas en la apropiación de procedimientos y de géneros, que comienzan a plasmarse en las primeras obras de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* de Rafael Spregelburd, desde 1996, y a partir de *Criminal* de Javier Daulte de ese mismo año. En el nuevo milenio, se abre un segundo estadio con las siguientes propuestas de Rafael Spregelburd y ciertos trabajos de Federico León, Lola Arias y Mariano Pensotti, entre otros, que extendieron y profundizaron las prácticas de cruce de las fronteras entre ambos medios, en las que el cine no sólo era evocado a través del uso de sus procedimientos, sino que su materialidad podía presentarse en la escena generando una combinación de medios.⁵ En el tercer estadio se produjo una radicalización del uso de las estrategias intermediales a través de una multiplicación de materialidades y procedimientos procedentes de una heterogeneidad de medios entre los que se encuentra el cine.⁶ Los proyectos artísticos de Mariano Pensotti que estudiaremos aquí se desarrollan en el segundo y tercer estadios, impulsando innovaciones y transformaciones relevantes en torno a las formas de interacción entre el teatro y el cine. La etapa de la pandemia, a raíz del cierre de las salas teatrales, introdujo cambios en el uso de la intermedia-

4 Es importante aclarar que, en lo referido a la escena argentina, los diálogos intermediales entre el teatro y el cine recorrieron un extenso proceso histórico en el transcurso del siglo XX, abarcando diferentes estéticas y modalidades de representación.

5 *El amor es un francotirador* (Lola Arias y Alejo Muguillansky, 2007), *La paranoia y Todo* (Rafael Spregelburd, 2008 y 2009), *Yo en el futuro* (Federico León, 2009), *Mi vida después* (Lola Arias, 2009), *El pasado es un animal grotesco* y *Cineastas* (Mariano Pensotti, 2010 y 2013), *Hacia dónde caen las cosas* (Matías Feldman, 2011) y *Fauna* (Romina Paula, 2013).

6 Se destacan *Campo minado* (Lola Arias, 2016), *Arde brillante en los bosques de la noche* y *Los años* (Mariano Pensotti, 2017 y 2021) y *El hipervínculo (Prueba 7)* (Matías Feldman, 2018), entre otros proyectos.

lidad trasladando el punto de partida de los entrecruzamientos hacia el medio audiovisual, para pensar desde allí la teatralidad. Si bien en este artículo nos dedicaremos a los proyectos escénicos, es importante mencionar la trilogía de películas tituladas *El público*, *The audience*, *Le public / Het Publiek* (2020-2022) dirigidas por Mariano Pensotti, que fue representativa de ese momento de las prácticas intermediales y marcó un punto de inflexión en su producción por el completo desplazamiento hacia la materialidad audiovisual.

1. Rememoraciones del imaginario del cine a través del acontecimiento escénico

Desde sus trabajos iniciales Mariano Pensotti investigó acerca de la incorporación de los recursos del cine en la teatralidad, cruzando las fronteras entre ambos medios. Este desplazamiento representacional se concreta en su obra *Vapor* (2003), trasladando al teatro los procedimientos y el imaginario del cine, mediante el uso de un montaje de cuadros fragmentarios concentrados en narrar imágenes que entrecruzan el western y el mundo de los sueños. De la misma manera, en un conjunto de intervenciones performáticas, también se ocupó de explorar los bordes entre la performance artística, el teatro, el cine y el entorno urbano. Así, *La Marea* (2005) e *Interiores* (2007) proponen relaciones liminales con la puesta en escena cinematográfica a partir del uso de locaciones reales: una calle y un conjunto de departamentos de un edificio, respectivamente. Además, ambas practican intercambios con las formas de percepción y procedimientos del cine, mediante el uso de una concepción de montaje entre escenas fragmentarias y experimentando sobre las relaciones entre la narración y las acciones escénicas. En la primera intervención, mediante subtítulos proyectados que introducen convenciones del cine, se incorporan textos narrativos sobre las historias personales y los pensamientos; además, se emplea un sistema de enmarcado a través de vidrieras o ventanas, imitando el recurso del encuadre cinematográfico para mostrar las escenas. En la segunda, el relato se introduce como un audio a través de auriculares, haciendo interactuar la voz en off con las escenas representadas, de una forma que se aproxima a los procedimientos y a la percepción propios del cine. Por lo tanto, la escasez de diálogos, el uso de una concepción de montaje, el predominio de lo visual y la exploración de sus vínculos con la narración –presentada con el formato de subtítulos o voz en off–, constituyen un conjunto de recursos que rememoran lo cinematográfico. De este modo, mediante la estrategia intermedial de evocación de procedimientos del cine, se proponen nuevas formas de representar, narrar y percibir, distanciadas de los modelos dramáticos dominantes y, a su vez, la materialidad de las intervenciones urbanas permite investigar sobre los límites entre la ficción y la realidad, a partir del uso de espacios reales de la ciudad.

Las relaciones intermediales desarrolladas en *El pasado es un animal grotesco* y *Cineastas* continuaron una experimentación singular sobre una zona intersticial entre ambas formas artísticas, que adquirió un protagonismo determinante a partir del entrecruzamiento innovador de los procedimientos y los imaginarios del teatro y el cine. *El pasado es un animal grotesco* entreteje las biografías de cuatro personajes jóvenes de Buenos Aires en el transcurso de diez años, comenzando el relato en el año 1999 y finalizando en 2009. El

pasado biográfico se presenta mediante un registro ficcional de la vida cotidiana transfigurada por ciertas irrupciones de lo extraordinario, apelando a las relaciones intermediales en dos direcciones: con la literatura a partir del empleo de recursos tanto de la novela como del diario íntimo y con el cine a través de una inmersión en su imaginario y sus procedimientos. Por un lado, en cuanto las interacciones con la literatura, Sandra Contreras sostiene que, con el fin de propiciar nuevas formas de narrar, *El pasado es un animal grotesco* experimenta sobre las formas de la extensión, la desmesura y el espesor propios de la novela del siglo XIX, traduciendo sus fórmulas clásicas a lo vivencial y biográfico contemporáneos. Según la autora, no se trata “de un simple “retorno a” sino de interrogar las potencialidades (post)narrativas que puede abrir hoy la novela clásica y de explorar no sólo nuevos usos para ese formato sino nuevas formas de percepción para el relato” (2012: 154).



Figura 1. Imagen extraída del registro audiovisual de *El pasado es un animal grotesco*.

Por otro lado, se acude a las relaciones con el cine según la modalidad de la referencia intermedial, con el objeto de abordar la cuestión de cómo narrar una vida a partir de los instrumentos del teatro, centrándose en la problemática de la construcción de la identidad, su transitoriedad y sus vínculos con la ficción. De este modo, se explora en el umbral entre el teatro y el cine, incorporando su imaginario, sus formas de percepción y un conjunto de procedimientos de la ficción cinematográfica que permiten apropiarse de su capacidad para narrar un tiempo de larga duración, utilizar un montaje de escenas breves para articular las cuatro biografías y entrelazar ciertos sucesos de la historia del país. El dispositivo escénico de Mariana Tirante es determinante para plasmar las referencias intermediales que remiten al cine, presentando una instalación artística que juega en el “entre” del teatro y el cine. El dispositivo escénico está conformado por un disco giratorio en el que se suceden las diferentes escenas, evocando al cine tanto por su movimiento continuo como por su forma similar a un carrete de un rollo de película. De esta forma, se remite a la imagen en movimiento constitutiva del cine y a un efecto de travelling circular, que permite rodear cada escena rememorando la percepción tanto de un plano secuencia como de una sucesión de planos y escenas. El movimiento de travelling y la continuidad de un relato que no se detiene, producen una inmersión en el transcurrir del tiempo. En simultaneidad, la instalación artística propone un espacio similar a un set de fil-

mación, mediante una escenografía semejante a una maqueta que genera el efecto de una filmación en vivo. En esta misma línea, se incorpora un recurso fundamental, que rememora el uso del narrador en voz *over* del cine, mediante la presencia escénica de narradores extradiegéticos que alternan entre una objetividad en sus descripciones de los acontecimientos y una subjetividad para dar cuenta de los pensamientos de los personajes, con la particularidad de narrar tanto en tiempo pasado como presente. Las relaciones con el cine se diversifican, apelando también a la modalidad de combinación intermedial, puesto que en ciertas escenas se recurre a la presencia de la materialidad del cine, a partir de monitores de televisión que presentan segmentos de películas.⁷



Figura 2. Imagen extraída del registro audiovisual de *El pasado es un animal grotesco*.

No obstante, predominan las referencias intermediales que aluden al cine, no sólo por la imitación de sus procedimientos, sino también a través de una proliferación de citas que remiten a directores y movimientos del cine moderno europeo y argentino, introducidas verbalmente o en la representación. Este último es el caso del cuadro dedicado al encuentro con el director Leonardo Favio que es presentado como un personaje mítico del cine argentino, al que se añaden otros cuadros con constantes reflexiones sobre el cine que introducen su imaginario en el medio escénico.⁸ Pensotti se nutre de los temas y los recursos estéticos de las películas de la *Nouvelle Vague*: imitando procedimientos característicos como el plano secuencia y el travelling; a través del uso de citas de películas; y partiendo de una narración centrada en la subjetividad del personaje. Así, se construye una zona indeterminada entre la narración literaria, el cine y el teatro que se postula como una nueva forma de representación. Los cuatro personajes remiten a las diversas disciplinas artísticas puestas en juego, de un modo metarreflexivo. Mario tematiza de modo directo el cine, cons-

⁷ En el texto teatral se indica en el cuadro Mario 1: “Mario y su novia Dana en su monoambiente charlan y miran sus escenas favoritas de las películas de Jacques Demy en un televisor.” (Pensotti, 2012: 133).

⁸ Se suceden las referencias a directores y al mundo del cine, tal es el caso del cuadro Mario 2: “Mario quiere escribir guiones de películas. Los guiones son muy malos, llenos de ideas robadas de Herzog o Fassbinder. Esta situación le hace pensar en su nombre. Sus padres eran fanáticos del cine italiano de vanguardia y le pusieron Mario por culpa de una de Visconti.” En el cuadro Laura 1, el relato evoca el cine temáticamente: “Laura tiene el cerebro intoxicado de fantasías literarias forjadas a base de sobredosis de cine de la Nouvelle Vague en la sala Lugones”. Asimismo, el imaginario del cine tiñe el relato en el cuadro Vicky 3: “De pronto Vicky se siente muy lejana, como si viera todo desde el otro lado del mundo o proyectado en un cine de algún país extranjero...” (Pensotti, 2012: 138, 135 y 146).

truye su identidad a través de su actividad artística como guionista, director y actor; en las escenas correspondientes a su biografía la materialidad del cine se presenta en el escenario a través de monitores de televisión que introducen múltiples citas referidas a distintas escenas de películas. Los cuadros de Vicky se concentran en el problema de la identidad y en las relaciones entre la vida y la ficción, apelando al imaginario y a los procedimientos del cine: transcurren en espacios exteriores del campo, presentan escenas breves sin diálogos y captan al personaje estático en sus tiempos muertos como si se tratara de la imagen de un plano secuencia. Pablo alude a la literatura, tiene una obsesión con una mano cortada asociada al acto de escritura, hasta que, finalmente, su identidad cambia cuando comienza a escribir. Laura construye su identidad mediante el teatro, es actriz en un parque temático, se rodea de actores y, finalmente, aporta escenas de su vida para una representación teatral, transformándola en ficción.

Los tres mundos mediales y sus sistemas representacionales constituyen el entramado que conforma el relato. Desde la escena se propone una exhibición constante del artificio de la representación del actor que desarrolla múltiples mutaciones entre diversos personajes y narradores, contribuyendo a problematizar el tema de la construcción de la identidad y su carácter transitorio. A su vez, se desarrollan relaciones dinámicas y distintas formas de imbricación entre los tres medios, destacándose el uso de la yuxtaposición entre los sistemas representacionales del teatro, el cine y la literatura. En algunos cuadros predominan, alternativamente, lo narrativo, lo específico de la teatralidad o los recursos del cine, privilegiando un modo de representación sobre los restantes, como sucede en los primeros segmentos en los que es central el relato a cargo de narradores que no intervienen en la acción. En los cuadros posteriores, de modo progresivo, se propone una yuxtaposición de los procedimientos de las tres disciplinas con el objeto de construir una forma liminal entre los medios. De esta manera, a medida que avanzan las escenas, impera un mecanismo que produce una superposición de los extensos relatos narrativos yuxtapuestos sobre la representación teatral de los actores, a su vez desarrollados en una instalación que evoca lo cinematográfico, constituyendo un ensamblaje de medios caracterizado por tensiones mutuas y extrañas relaciones que se originan por la simultaneidad, la mezcla sin jerarquías y la imbricación de tres lenguajes distintos. El mecanismo se torna aún más complejo con la incorporación de personajes narradores en primera persona que intensifican la indeterminación, dado que, interactúan escénicamente y a la vez narran verbalmente según las convenciones literarias y del cine. Estas formas de imbricación que trabajan un recubrimiento entre la narración, las convenciones de la teatralidad y la instalación artística constituida por un disco giratorio que evoca al cine, pueden observarse en el cuadro Pablo 4 en el que los pensamientos del narrador en primera persona se superponen sobre las acciones teatrales, a su vez desarrolladas en un dispositivo que remite a los procedimientos del cine y también se aproxima a las artes visuales proponiendo una investigación cercana al arte cinético con el movimiento como el principio fundamental.

La dinámica intermedial, según Kattenbelt (2010), produce afectaciones mutuas que desencadenan cambios en los medios preexistentes y en las formas de percepción. En *El pasado es un animal grotesco* es clara la reconfiguración generada por las interacciones: la puesta en escena se aproxima a la percepción del cine,

a la vez que, los narradores en tiempo presente adquieren un carácter corpóreo y escénico que los refuncionaliza. Bajo estos parámetros, se construye una zona de indeterminación entre los tres medios, con el fin de narrar una temporalidad que se prolonga más allá de los límites de las convenciones del teatro y que intenta poner en escena el relato biográfico, la deriva identitaria a través del tiempo y la subjetividad de los pensamientos. Mariano Pensotti acude a los procedimientos del cine y la literatura con la intención de explorar formas alternativas de mostración y narración, que permitan escenificar las biografías y representar las complejas interacciones entre vida y ficción.

Cineastas plantea una continuidad con esas problemáticas, a través de una intensificación de las relaciones entre el teatro y el cine que se expanden a distintos niveles de la puesta en escena. En primer lugar, en cuanto a lo temático, a través del relato biográfico de cuatro personajes que son directores de cine; en segundo lugar, presentando comentarios sobre el cine de modo autorreflexivo;⁹ en tercer lugar, mediante la apropiación de procedimientos del cine en la puesta en escena; y, en cuarto lugar, a través de la inserción de representaciones de películas que constituyen una ficción de segundo grado y producen un desdoblamiento entre la ficción marco teatral y la ficción enmarcada del cine escenificado. De esta manera, la investigación intermedial se focaliza en mayor medida en el medio cinematográfico, que está presente como una rememoración sin apelar a la inclusión de su materialidad en la escena teatral. De acuerdo con la categorización de Irina Rajewsky (2005, 2010), *Cineastas* propone un diálogo a partir de la modalidad de la referencia intermedial, puesto que mediante los instrumentos de la escena tematiza, evoca o imita los procedimientos, estructuras y dispositivos propios del cine.

La compleja estructura narrativa basada en un conjunto desmesurado de historias que parecen plantear la imposibilidad de su representación se despliega mediante procedimientos característicos del cine: el empleo del recurso del narrador en voz *over*, la fragmentación del relato y el montaje de escenas simultáneas. Se presentan cuatro personajes: Gabriel, Mariela, Nadia y Lucas, cuyos relatos biográficos están divididos en cinco cuadros o capítulos que se van alternando. Además, se incorporan a través de metaficciones cuatro películas que se representan mediante recursos escénicos, referidas a los proyectos artísticos de los cuatro cineastas.

La narración de las historias de vida de los cuatro personajes recurre a tópicos y formas que caracterizan lo biográfico. Según señala Leonor Arfuch (2002), tanto desde las formas canonizadas como en el campo mediático, la expansión de lo biográfico expresa la particular subjetividad contemporánea. *Cineastas* establece contactos con esa forma narrativa para investigarla en el teatro, disgregando la forma dramática convencional y tornándola indeterminada entre lo literario y lo teatral. Desde esa perspectiva intermedial, se apunta también a pensar los vínculos entre el relato de una vida singular y el relato de una comunidad,

9 Uno de los primeros textos del narrador se torna autorreflexivo al introducir un análisis acerca del cine y la manera en que incide en la mirada de la realidad: "La primera película que se filmó en Buenos Aires fue en el año 1905. Desde entonces hasta ahora, se filmaron alrededor de dos mil quinientas películas en la ciudad. Todo lo que uno mira está teñido de las cosas que vio previamente" (Pensotti, 2015: 75). Más tarde, en diversos cuadros se introducen comentarios y definiciones sobre el cine.

proponiendo narrar lo colectivo mediante una óptica biográfica que se aparta de una tradición de objetividad. El uso de las figuras de los narradores plantea un doble vínculo intermedial: no sólo referido a la literatura sino también al cine.¹⁰ En lo relativo a este último aspecto, su uso remite al recurso audiovisual de la voz *over*, pero, en lugar de un simple traslado del procedimiento, su incorporación indaga en las fronteras entre ambas identidades, puesto que el narrador posee una corporalidad y adquiere una presencia en la escena, en lugar de constituirse como una voz inmaterial según la convención del cine. La puesta en escena explora las diversas posibilidades de construcción de la figura del narrador, así como investiga los distintos modos de asociación entre la narración verbal y la imagen, creando una zona liminal entre el relato biográfico, el cine y lo escénico. El narrador en escena asume la figura de un observador semejante a una cámara que capta los acontecimientos y también cumple el rol de un testigo que remite al espectador, con lo cual, se coloca el acento en la cuestión de la mirada y de la percepción. En el transcurso de sus presentaciones desarrollan diversas funciones: describen personajes, narran las acciones, relatan las historias de vida y la interioridad subjetiva exponiendo los pensamientos de los personajes.

La “Obertura” con la que se inicia la obra ofrece la clave intermedial que organiza y da sentido al relato, a partir de la exposición en el espacio inferior del objeto real de una silla y en el superior de una fotografía que representa esa misma silla. Así, se presenta la contraposición de la teatralidad y la imagen inmaterial del cine, a la vez que, se introduce el problema de la representación y sus confusos límites con la realidad. Este mecanismo que establece relaciones intermediales entre la escena y el cine constituye el principio constructivo de la instalación diseñada por Mariana Tirantte, que propone un dispositivo escenográfico en el que se exponen dos espacios ubicados en un nivel superior e inferior. En el primero se desarrollan escénicamente las metaficciones cinematográficas y en el segundo las vidas, planteando las dualidades representación/realidad y cine/teatralidad, y configurando un territorio liminal a partir de sus interacciones. Además, se acude a una iconografía, procedimientos y un modo de percepción similares a los del cine: su formato simula el de una pantalla dividida (Pinta, 2016), entre cuyas imágenes también se efectúan, con la cooperación del espectador, una serie de operaciones de montaje que vinculan ambos espacios simultáneos y en alternancia. La forma del dispositivo presenta dos escenarios enmarcados, rememorando el encuadre cinematográfico. Las dos imágenes se perciben como si provinieran de un proyector que las refleja sobre una pantalla, o bien, rememoran la forma de dos fotogramas de un rollo de película. Como señala Jean-Louis Comolli, el empleo del cuadro es un elemento distintivo de la escritura cinematográfica:

(...) encuadrar es sustraer. Y sustraer, a su vez, es una operación narrativa. Lo que se ubica en el cuadro, lo que no se pone. (...) El cuadro es, por lo tanto, un *límite* impuesto a la efervescencia de lo viviente, a la indisciplina del cuerpo. Evidentemente, el cuerpo antes de ser filmado no está encuadrado. Filmarlo es hacerlo entrar en un cuadro, y por lo tanto sujetarlo, disciplinarlo, regularlo. (...) todo film está encuadrado, todo objeto audiovisual pasa por la forma de un encuadre (2016: 130-131).

10 El uso de narradores y la exploración de la inscripción de lo narrativo en el teatro tiene un antecedente fundamental en las experiencias teatrales de Bertolt Brecht, en las que también desarrolló entrecruzamientos con el cine. Estas interacciones pueden ser analizadas desde la perspectiva de la intermedialidad.

El empleo del recurso del cuadro, subrayado por la presencia de un marco escenográfico que funciona como límite, hace pasar al relato escénico por la forma del encuadre cinematográfico y genera una forma liminal entre ambas disciplinas.



Figura 3. Imagen extraída del registro audiovisual de *Cineastas*.

Por otra parte, la presencia del espacio encuadrado superior en el que se presentan las “películas escénicas”, provoca una puesta en abismo o efecto metanarrativo que propicia la reflexión acerca del problema de la representación y sus relaciones con la realidad. El recurso metanarrativo es una estrategia intermedial que permite insertar el cine en la puesta en escena, desdoblado el relato marco teatral y el relato enmarcado construido a través de la imitación escénica de los procedimientos y del imaginario del cine. Estas metaficciones no se limitan a presentarse en un momento puntual, sino que son un referente continuo que plantea constantes interacciones con el relato marco teatral, aproximándose al tipo de intermedialidad metanarrativa “como especularidad compleja”, estudiada por Pérez Bowie (2010). Ambos niveles narrativos, no sólo trabajan de modo contrapuntístico, sino que también proponen una relación especular a través de temas y elementos de la puesta en escena compartidos entre el relato marco y enmarcado, mediante lo cual se confunden los límites entre teatro/cine y vida/ficción. El espacio inferior presenta una escenografía y objetos de un interior urbano, configurando una modalidad representacional propia del teatro dramático; mientras que, el ámbito superior remite icónicamente al cine a través de un espacio vacío limitado por una pared blanca similar a una pantalla. En el espacio superior el teatro simula ser cine, trabajando sobre el “entre” de ambas disciplinas para representar escénicamente los films de los cineastas: a partir del despliegue de las corporalidades, las acciones y una puesta en escena que busca imitar el imaginario cinematográfico priorizando lo visual mediante el uso de la iluminación y del color. Sin embargo, gran parte de las escenas correspondientes a los dos niveles se caracterizan por emplear los mismos elementos: diá-

logos, narradores, personajes representados por los mismos actores que funcionan como dobles y en ciertos casos desarrollan las mismas acciones. De este modo, se propone una ruptura de las fronteras entre ficción y realidad, intensificando su indistinción en el transcurso de la obra. Las interacciones entre la biografía y la película de Gabriel muestran la permeabilidad de las fronteras de ambos niveles. Tal como analiza María Fernanda Pinta:

Hay, entonces, una hipótesis acerca de la experiencia del cine como experiencia vital, acerca del modo en que se vincula la vida con las ficciones y las imágenes, tanto en el caso de los artistas como de los espectadores. Hay también una hipótesis complementaria acerca de la diferencia del carácter perdurable de las imágenes y la condición evanescente de la vida que termina por introducir al teatro como un tercer elemento que permite articular a los otros dos compartiendo con el primero su estatuto representacional, ficcional, y con el segundo su naturaleza efímera. Esa relación, en principio rígida, entra en tensión a lo largo de la obra teatral (...) (2016: 9-10).

El dispositivo propone que el espectador observe las escenas simultáneas o alternadas en ambos niveles espaciales y coopere con su articulación, mediante diversas operaciones de montaje que remiten al cine. De este modo, se establecen efectos de sentido a partir de relaciones de paralelismo o de oposición, que en lugar de realizarse entre los planos de un film se efectúa entre las escenas teatrales que se representan en dos espacios diferentes. Bajo estas premisas, fundamentalmente, se aspira a investigar el traslado escénico de la concepción de montaje entendido como conflicto, cuya teoría fue plasmada y practicada en el cine por Sergei Eisenstein -citada en el cuadro Mariela 2 por Dimitri, un personaje ruso-, estableciendo oposiciones compositivas, espaciales, rítmicas y temáticas entre ambos niveles espaciales. En determinados momentos, predominan los conflictos rítmicos y compositivos, cuando en el nivel superior se expone un espacio vacío y estático, mientras en el espacio inferior se desarrollan acciones dinámicas; en otros casos, el efecto de choque se produce a través de un espacio que presenta un personaje individual realizando acciones silenciosas como si estuviera aislado en un encuadre, mientras en el otro se desarrollan diálogos entre un grupo de personajes como si se tratara de un cuadro de conjunto; por último, se presentan tensiones entre escenas simultáneas que desarrollan temáticas disímiles. En el relato de la biografía de Mariela es notoria la oposición compositiva entre las escenas referidas a la ficción y la realidad, enfrentando los imaginarios del cine y del teatro. De esta manera, se representan en el espacio superior escenas de películas soviéticas musicales que forman parte de su investigación documental, a través de una iconografía que remite y a la vez parodia a dicho género cinematográfico, de modo contrapuesto a la mimesis desarrollada en el espacio inferior. Sin embargo, en los últimos cuadros se confunden ambos estatutos borrando sus límites, cuando se produce el viaje de Mariela a la Unión Soviética y no puede distinguir claramente la realidad y la ficción.

Así, *Cineastas* propone nuevas formas de escritura y de percepción a partir del cruce de las fronteras disciplinarias, fundando una zona indeterminada entre ambos medios. El montaje entre los niveles de la representación del cine y de la teatralidad, con sus respectivas convenciones e imaginarios, genera que la identidad de cada disciplina se relacione dialécticamente y postule una nueva forma liminal entre ambas. La investigación intermedial sobre las ideas del montaje cinematográfico de Eisenstein, abre la posibilidad de

pensar dialécticamente tanto las relaciones entre el cine y la escena, como el problema de la interacción entre la realidad y la representación, apuntando a los nuevos sentidos que surgen de sus intersecciones y contraposiciones. A través de dichas relaciones dialécticas e intermediales se investigan las formas en que la vida se introduce en el arte y, a su vez, la realidad se presenta permeada por la ficción incidiendo en los mecanismos de construcción de la identidad.

2. Intersecciones entre las materialidades del teatro y el cine

El desplazamiento a través de distintos formatos y medios es el principio constructivo intermedial de *Arde brillante en los bosques de la noche*, que propone un relato cambiante entre tres soportes: el teatro de títeres, el teatro y el cine. De este modo, se plantea un cuestionamiento sobre los límites del sistema de representación teatral, incorporando materialidades y procedimientos que se desmarcan de las propias convenciones disciplinarias. La operación intermedial relega de su lugar central al medio teatral específico y, especialmente, a la forma del teatro dramático con su concepción representacional, que es percibida como una forma cristalizada, con estéticas y convenciones envejecidas e inadecuadas para aproximarse al problema que se pretende investigar. Al mismo tiempo, se intensifica la heterogeneidad a través del uso de una variedad de géneros, así como mediante la incorporación de referencias sobre el cine, reflexiones sobre la Revolución rusa y teorías de género, que en su conjunto no apuntan a concretar una nueva identidad sustentada en la mezcla de disciplinas y materiales, sino a realizar una exploración sobre lo indeterminado, indagando en una zona entre los medios.

El cuerpo y la revolución son las cuestiones sobre las que discurre *Arde brillante en los bosques de la noche*, a partir del pensamiento de la revolucionaria feminista rusa Alexandra Kollontai y de teorías contemporáneas que, según expone la obra, plantean que el cuerpo debe ser considerado como un texto en el que se inscriben las relaciones sociales de poder y dominación. La intención es reinterpretar la Revolución rusa en su aniversario de cien años, a partir de la revalorización de las ideas de Kollontai, teniendo en cuenta las teorías actuales sobre el cuerpo y enmarcándose en el contexto de la lucha del movimiento feminista argentino contemporáneo. Con ese enfoque, el relato se concentra en tres historias referidas a mujeres asociadas con la revolución: el primer cuadro presenta a Estela, una profesora universitaria especializada en el tema de la Revolución rusa, en crisis por su vida burguesa y la carencia de cambios sociales; el segundo cuadro indaga en la implicancias del regreso de Sonja a la vida familiar europea después de haberse integrado a la guerrilla colombiana; el tercer cuadro coloca el foco sobre una periodista, Claudia, que enfrenta la dominación de género.



Figura 4. Imagen extraída del registro audiovisual de *Arde brillante en los bosques de la noche*.

La dinámica intermedial que se pone en escena apunta a reflexionar sobre el cuerpo y sus representaciones según las convenciones de los distintos soportes y formatos. El cuerpo es pensado desde las distintas materialidades como un territorio en el que el poder ejerce su dominación y disciplinamiento y, a la vez, como un campo de lucha y resistencia. En el primer segmento de las marionetas el cuerpo se presenta cosificado, es un objeto inerte manipulado por otro cuerpo vivo, cuyo protagonismo se subraya mediante la duplicación de las identidades de los personajes corporizados tanto por los muñecos como por los actores. De este modo, se exponen las relaciones de poder y violencia ejercidas sobre el cuerpo, resaltando sus mecanismos a partir de los instrumentos del teatro de títeres y objetos que ponen en evidencia la condición del cuerpo como productor de manipulación y como objeto de control. En la segunda parte, se despliega el imaginario del teatro cuya especificidad radica en la presencia de cuerpos reales, acentuando esa materialidad distintiva en una escena clave que muestra la figura desnuda de Sonja. Este cuadro, correspondiente al formato teatral, se introduce metaficcionalmente como una obra europea titulada *En los bosques* a cuya representación asisten las marionetas. Su construcción se basa en el imaginario del realismo y la forma representacional dramática, a través de la iconografía característica del microcosmos familiar en el espacio de un living burgués, exponiendo la forma de lo teatral que se pretende deconstruir. Así, mediante la forma dramática realista e incorporando también elementos que parodian el teatro musical, se reflexiona sobre el cuerpo, la revolución y el contrapunto con el mundo capitalista. Por último, en la tercera parte, la proyección de una película cumple la función de descentrar completamente lo teatral y presentar imágenes inmateriales de los cuerpos en situaciones de intimidad, violencia física y erotismo, según el imaginario del medio cinematográfico. De esta forma, se enfrentan el teatro de títeres, el teatro de actores y la imagen audiovisual, a la vez que, el cambio de soportes se organiza a través de un juego metaficcional de relatos dentro del relato que establece una reflexión sobre

cada sistema de representación y genera una indistinción entre realidad y representación.

En sintonía con el tema de la Revolución de 1917, se apela a las formas innovadoras de la vanguardia soviética, examinando el montaje de atracciones de Sergei Eisenstein y sus primeras experiencias intermediales desarrolladas en el ámbito teatral. Mariano Pensotti se propone evocar aquellas prácticas estéticas con el fin de crear nuevas formas de mostrar y narrar, que permitan pensar y revisar problemas como el de la revolución y la dominación del cuerpo, enfocándolos desde el presente. En este aspecto, el director se preguntaba “El arte, al igual que las revoluciones, crea posibilidades de mundos que antes no eran visibles. ¿Es posible invocar, con una alta dosis de humildad, la explosión artística que siguió a la Revolución rusa y que aspiraba a contar cosas que no era posible contar de otra manera?”.¹¹ La primera formulación teórica del montaje de atracciones de Eisenstein corresponde al año 1923, cuya exploración inicial se desarrolló en el ámbito escénico apuntando a constituir un teatro de agitación-atracción. Según planteaba Eisenstein, mediante el uso del procedimiento de las atracciones que provenía de los espectáculos populares se apuntaba a generar momentos fuertes que sometían al espectador a una acción sensorial y emocional. Las atracciones teatrales se construían mediante golpes de sorpresa generados por el uso de espacios reales o determinados artefactos escenográficos, así también, a través de técnicas de actuación circense y la incorporación de películas en la puesta en escena. En la puesta en escena *El sabio* (1923), Eisenstein propuso un cruce innovador incorporando la materialidad del cine a través de la inclusión de su primera película *El diario de Glumov* (Bordwell, 1999). El film funcionaba como una atracción en la puesta en escena de Eisenstein. En esta misma línea, la inclusión de la proyección de la película *De la noche* en la puesta en escena *Arde brillante en los bosques de la noche*, plantea una apropiación de las primeras prácticas de combinación intermedial y genera un potente efecto atraccional, a través de la presentación de un impactante espectáculo cinematográfico en una gran pantalla que desplaza sorpresivamente el relato teatral. El uso de las marionetas también puede pensarse en relación con el empleo de las atracciones populares de la vanguardia soviética, junto con los efectos atraccionales producidos por los cambios del dispositivo escenográfico en el desarrollo de las tres partes hasta su transformación en sala cinematográfica. Dichos recursos procedentes del montaje de atracciones se refuncionalizan con el objeto de enfrentarse a las formas de representación y de percepción dominantes.

11 Página web de Mariano Pensotti, en la sección referida a este trabajo escénico: <https://marianopensotti.com/portfolio-items/arde-brillante-en-los-bosques-de-la-noche-2017/?portfolioCats=2>



Figura 5. Imagen extraída del registro audiovisual de *Arde brillante en los bosques de la noche*.

En el momento de la proyección de la película *De la noche*, que cuenta con la considerable extensión de un medimetro, el cine se presenta con todos sus atributos y exhibe un contraste con la teatralidad, convocando a una reflexión acerca de la especificidad de cada medio y sus sistemas de representación, que se introduce mediante un comentario referido a la materialidad del audiovisual: “Lo malo del cine es que los cuerpos desaparecen y lo bueno es que por un rato los problemas son de los demás”. El cambio se produce mediante una gran pantalla que desciende lentamente y con la transformación de los personajes-actores en espectadores de una película latinoamericana, que está interpretada por los mismos actores. La película se caracteriza por priorizar los instrumentos distintivos del lenguaje audiovisual, privilegiando el uso de primeros planos de los personajes, los planos de paisajes naturales de Misiones, las tomas de larga duración y los movimientos de travelling. De esta manera, el relato se traslada de la escena teatral a las convenciones del cine, problematizando el tema de la opresión de clase y género mediante las posibilidades que ofrece la materialidad, el lenguaje y el imaginario del cine: una cercanía para representar el rostro y el cuerpo, una inmersión en escenas de intimidad y un registro referencial de los espacios. Además, el segmento audiovisual se basa en la forma de representación realista y en un imaginario testimonial, mediante el cual se pretende examinar la cuestión del cuerpo. Inicialmente, se presenta el mundo realista de un estudio de televisión, en el que se enfocan las relaciones laborales y de pareja cargadas de violencia. En las escenas finales se retorna a una puesta en escena realista, para dar cuenta de la problemática en distintas clases sociales. Sin embargo, dicha referencialidad está interferida por una serie de relatos que introducen lo extraordinario, lo paródico y lo ilusorio, a partir de una historia de descendientes de emigrados rusos que trabajan de strippers, o bien, con la aparición de la imagen de Kollontai en el paisaje de Misiones, con lo que también se apuesta a examinar las representaciones del cuerpo y la revolución desde la puesta en escena del cine.

En los tres soportes principales un constante entrecruzamiento de medios los torna indefinidos. En la primera parte, se presentan yuxtapuestos el teatro de títeres y el teatro de actores, mediante una duplicación de la representación de las marionetas y los intérpretes. Además, se introducen múltiples metaficciones en ambos cuadros escénicos y en la película, parodiando o apropiándose de distintos géneros del medio televisivo y digital con el fin de continuar la investigación sobre la representación del cuerpo en otros soportes: espectáculos que cosifican a la mujer, videos paródicos de internet y programas informativos de televisión.

Finalmente, los vínculos con el cine trazados en *Arde brillante en los bosques de la noche*, incorporan una modalidad diferente que según las categorías de Rajewsky (2005, 2010) se denomina combinación intermedial, dado que nos encontramos con dos o más medios presentes en cuanto a su materialidad entre los que se desarrollan co-relaciones e influencias mutuas.¹² El uso de la intermedialidad apunta a construir una obra indeterminada en cuanto a su especificidad, que en lugar de integrar los distintos medios plantea desplazamientos y contrastes, aportando diversas perspectivas y ampliando las formas de percepción a través del empleo de las tres materialidades del teatro de títeres, el teatro y el cine.

En *Los años*, nuevamente, se propone una forma de combinación intermedial que introduce la materialidad del cine con el objeto de cuestionar los límites convencionales del teatro. A diferencia del trabajo anterior, se plantea un entrecruzamiento entre el teatro y el documental que incorpora un modo de representación que no había sido utilizado en las obras aquí estudiadas, estableciendo un punto de conexión con las problemáticas de los sectores sociales excluidos y abriendo nuevas discusiones sobre el tema. Mariana Tirante -a cargo del diseño del espacio- presenta una instalación entre lo escénico y lo cinematográfico, que pone en juego la indeterminación y propone un descentramiento de lo teatral apostando a otras formas de mostración y narración. Con dos niveles subdivididos en dos espacios inferiores y dos superiores se presentan cuatro zonas simultáneas o en alternancia que operan en dos direcciones: por un lado, evocan a las imágenes multipantalla de las aplicaciones de los medios digitales que icónicamente remiten a la pandemia y, por otro lado, trazan un diálogo intermedial entre el cine y el teatro, ubicando las imágenes documentales en el nivel superior y las situaciones escénicas principales en el inferior. Además, se incorpora el tiempo como otra variable presentada en el dispositivo, mediante la duplicación del espacio de la casa familiar y sus personajes: presentando en el escenario izquierdo el pasado en el comienzo de la pandemia en el 2020 y en el escenario derecho el presente de la ficción en el futuro imaginario de 2050. La obra cuadriplica los mundos mediales, entrelazando el teatro, el cine documental, la instalación artística y como cuarto elemento la narratividad a través del recurso del narrador en primera persona. De esta manera, se apunta a lo inespecífico, indagando entre los límites de los cuatro medios artísticos en juego, con sus distintas materialidades y modalidades representacionales.

12 La forma de combinación intermedial entre la teatralidad y la presencia material del cine, se practicó con anterioridad en un conjunto de obras entre las que se encuentran: *El amor es un francotirador* (Lola Arias y Alejo Mogueillansky, 2007), *La paranoia y Todo* (Rafael Spregelburd, 2008 y 2009), *Yo en el futuro* (Federico León, 2009), *Mi vida después* y *Campo minado* (Lola Arias; 2009, 2016) y *Hacia dónde caen las cosas* (Matías Feldman, 2011).

El cruce de las fronteras entre el teatro y el cine se desarrolla tanto a partir de referencias indirectas de los procedimientos cinematográficos como a través de la presencia directa de la materialidad audiovisual. El teatro se apropia temáticamente del cine a través del relato de la vida de un documentalista inmerso en el proceso de construcción de una película y su reencuentro después de treinta años con esa obra que lo consagró. Al mismo tiempo, desde el ámbito escénico se imitan los procedimientos del cine, marcando su origen extraño y probando distintas reformulaciones que intensifican los recursos desarrollados en proyectos anteriores. En primer término, se recurre a la forma del cuadro cinematográfico para enmarcar las cuatro imágenes como si se tratara de objetos audiovisuales, haciendo pasar el relato escénico por la escritura del encuadre cinematográfico. En segundo término, la puesta en escena presenta un mecanismo similar al montaje, que permite construir una narración que alterna los dos tiempos de 2020 y 2050, aproximándose también al recurso del flashback en cada salto temporal del relato hacia el pasado. En tercer término, la instalación imita el recurso de la pantalla dividida, presentando simultáneamente dos escenas que emplean el escenario teatral y las imágenes documentales.



Figura 6. Foto de Carlos Furman. *Los años*. Complejo Teatral de Buenos Aires.

En lo concerniente a la proyección de las películas -la primera sobre la arquitectura de Buenos Aires y la segunda acerca de la vida de un niño desamparado en esa ciudad-, se presentan algunas escenas fragmentarias que pertenecen a los dos proyectos artísticos del personaje de ficción. Es esta la forma que permite introducir otra materialidad y modalidad de representación en la puesta en escena, haciendo interactuar la ficción teatral y el cine documental. Así, surge una reflexión sobre los modos en que el arte afecta las vidas y la forma en que la realidad genera ficción. Como dijimos antes, hasta cierto punto del relato la proyección de la película se realiza en las dos pantallas del nivel superior, después se produce un cambio al presentar una única pantalla en un espacio rodeado de oscuridad que remite icónicamente a una sala cinematográfica, desnaturalizando lo teatral mediante esas distintas formas de combinación intermedial. El proyecto documental principal, que busca registrar la vida de un niño que se encuentra solo, si bien posee cierto nivel de ficción se construye a través de algunos recursos de la modalidad del

documental de observación, que se caracteriza por apuntar a un grado mínimo de intervención sobre los hechos representados. Las imágenes presentan al niño, los sectores populares y los espacios reales de Villa Lugano -los monoblocks, el barrio, una canchita de fútbol y la escuela-, de esa forma se introduce un mundo diferente del que habitualmente conforma el imaginario escénico, exponiendo la problemática de la pobreza infantil y la desigualdad.



Figura 6. Foto de Carlos Furman. *Los años*. Complejo Teatral de Buenos Aires.

En este aspecto, surge una reflexión sobre el problema de la representación de los sectores populares y un señalamiento sobre la forma de construcción de esas figuras a través de la mirada de otros grupos sociales. Dicha disputa se pone en juego mediante la inclusión de una tercera película registrada mediante el formato de un teléfono móvil, desde el punto de vista del niño y construida por él mismo según la ficción de la obra, que se postula como una forma alternativa de autorrepresentación. Este es el modo en que *Los años* revisa críticamente las representaciones de los sectores subalternos y abre una discusión tanto en relación con el medio teatral que generalmente no aborda esas figuras, como con aquellas producciones audiovisuales que construyen imágenes espectacularizadas y estereotipos sociales.

Las escenas se interrelacionan según distintos ejes temporales y formas de articulación de los medios: en ciertos momentos los vínculos se desarrollan entre las escenas del presente y el futuro mediante un predominio de las convenciones del teatro; mientras que, en otros casos, es fundamental la interacción entre el documental y el teatro; por último, en algunas escenas, el cine documental constituye el relato fundamental. El contrapunto entre imágenes documentales y ficción teatral también se dirige a subrayar la especificidad de cada medio, enfrentando el registro duradero del cine y el carácter efímero de la teatralidad, así como el carácter inmaterial de las imágenes frente al acontecimiento de presencia de las artes escénicas. Sin embargo, la constante interacción de los dos soportes borra las fronteras entre ambos medios y entre ficción y documental, a través del uso del montaje, la pantalla dividida y la intervención del personaje narrador que yuxtapone su relato subjetivo sobre las imágenes documentales. El

entrelazamiento de las materialidades escénica y cinematográfica origina una ampliación de los mundos y problemáticas representadas; así también, produce un efecto de indeterminación entre ficción y documental, investigando a través de esa inestabilidad formal, la inestabilidad de la relación ficción-realidad y de las distintas capas de tiempo en constante interacción.

Asimismo, la inserción de procedimientos del cine documental a través de las películas que se presentan en *Los años* propone un cruce innovador mediante el que se problematizan las fronteras claras entre lo ficcional y lo real, diluyendo los límites entre el mundo autónomo de la obra y el mundo exterior -que se introduce a través del registro documental del niño, el barrio de Villa Lugano y otros espacios de la ciudad-, de modo semejante a las investigaciones anteriores del director en sus intervenciones en espacios urbanos. Con ello, se plantea un cuestionamiento que Florencia Garramuño (2015) analiza en su estudio sobre las prácticas inespecíficas, señalando que estas obras no sólo proponen un cruce de medios y soportes distanciándose de la especificidad, sino que, fundamentalmente, enfrentan las ideas de pertenencia y autonomía de la práctica artística.

A modo de cierre

El recorrido emprendido en este trabajo a través de los proyectos escénicos de Mariano Pensotti dedicados a investigar las intersecciones de los mundos mediales del cine y las artes de la escena, nos permitió aproximarnos al desafío que plantea cada una de las obras frente a los límites y la especificidad que deberían definir al teatro. Los cruces fronterizos entre ambas disciplinas, que ponen en contacto sus diferentes materialidades, procedimientos e imaginarios, proponen la construcción de formas inciertas e indeterminadas en una zona intersticial de los medios. Así, estas obras postulan formas alternativas y crean dispositivos escénicos que amplifican los modos de narrar, imaginar y examinar los problemas.

Según señala Kattembelt (2010) la intermedialidad en las artes escénicas es una puesta en escena de los medios, que produce una reconfiguración de aquellas formas implicadas. Las configuraciones mediales ya establecidas al impactar entre sí modifican sus convenciones específicas generando una refuncionalización de sus procedimientos y una resensibilización de la percepción. Es en este sentido que las obras que aquí analizamos ponen el acento en investigar nuevas relaciones, ensamblajes, polaridades, intercambios y, fundamentalmente, una exploración en el “entre” de los medios abriendo nuevas dimensiones de la experiencia estética.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aisemberg, Alicia (2022). “Una indagación escénica en torno a las fronteras artísticas y mediáticas en un mundo hipercultural: *El hipervínculo (Prueba 7) (2018)* de Matías Feldman”. *Teatro XXI*, N°38. <https://doi.org/10.34096/teatroxxi.n38.11088>
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bernini, E. (2016). “La indeterminación epistémica. Observaciones en torno a Los labios (Santiago Loza/Iván Fund, 2010)”. Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschilschke (eds.). *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*. Madrid: Iberoamericana, pp. 175-85.
- Bordwell, D. (1999). *El cine de Eisenstein*, Buenos Aires: Paidós.
- Comolli, J-L. y Vincent Sorrel (2016). *Cine, modo de empleo: de lo fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires: Manantial.
- Contreras, S. (2012). “Estados de la novela. A propósito de *Historias extraordinarias* y *El pasado es un animal grotesco*”, en *Pensamiento de los confines*, N° 28-29, Buenos Aires.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kattenbelt, Ch. (2010). “Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity”. En Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, and Robin Nelson (Ed.) *Mapping intermediality in performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 26-37.
- Laermans, R. (2013). “Danza en general o coreografiando el público, creando ensamblajes”. Isabel de Naverán y Amparo Écija (editoras), *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: ARTEA Editorial.
- Pensotti, M. (2012). *El pasado es un animal grotesco*. Buenos Aires: Colihue.
- Pensotti, M. (2015). *Cineastas*. En *Antología de argumentos teatrales en Argentina 2003-2013*. Volumen 2. Marcos Perearnau (compilador). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libretto.
- Pérez Bowie J. (2010). “La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología”. *Revista Signa*, No 19, Madrid: UNED.
- Pinta, M. F. (2016). “Una tarea ambiciosa. Teatro, cine y narración según Mariano Pensotti”. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N° 14.
- Rajewsky, I. O. (2005). “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermedialités*, (6), 43-64. http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajews-ky_text.pdf

- Rajewsky, I. O. (2010). "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality". En L. Elleström (Ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave Macmillan, pp. 51-68. ("Conversaciones fronterizas: la condición problemática de las fronteras mediáticas en el debate actual sobre la intermedialidad". Traducción interna del Proyecto UBACYT: Anabella Castro Avelleyra).